

Escucha y comunidad: desde el “Fragmento teológico-político” (W. Benjamin) a las “Investigaciones filosóficas sobre las situaciones musicales” (G. Anders)

Elio Matassi

Filósofo

Presidente del Observatorio de Estética Musical del
Departamento de Filosofía. Universidad de Roma Tre

Resumen. El ensayo se propone reconstruir las líneas de una filosofía de la escucha que se pueden localizar entre 1920 y 1930 en autores como Walter Benjamin y Guenter Anders. En particular, se examinó el texto manuscrito de 1930 de Anders, *Ricerche Filosofiche sulle situazioni musicali*.

Palabras clave. Escucha, redención, situación, Benjamin, Anders.

Abstract. The article aims to reconstruct the basis of a listening philosophy, set forth between 1920 and 1930 in authors such as Walter Benjamin and Guenter Anders. In particular, we will focus on Anders' handwritten text dated 1930, *Ricerche sulle Filosofiche situazioni musicali* (Research on the music situations in Philosophy).

Keywords. Listening, redemption, location, Benjamin, Anders.

A la *restitutio in integrum* espiritual, que introduce a la inmortalidad, corresponde una mundanal que lleva a la eternidad de un ocaso y el ritmo de este mundanal que pasa eternamente, que pasa en su totalidad, en su totalidad espacial pero también temporal, el ritmo de la naturaleza mesiánica es también felicidad.

W. Benjamin, *Fragmento teológico-político*¹

1. En la última parte del *Fragmento teológico-político*, W. Benjamin, evocando "el ritmo de la naturaleza mesiánica", se refiere explícitamente a la música. Se trata de una señal fugaz que tendrá un interesante desarrollo argumental en algunas secciones centrales de su producción de los años Veinte, desde la tercera parte del ensayo dedicado a las *Afinidades electivas* goethianas², a la *Premisa gnoseológica* de su libro sobre el *Trauerspiel* (*El drama barroco*

¹ BENJAMIN, W.: “Frammento teológico-político”, en *Sul concetto di storia*, por Gianfranco Bonola y Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 255.

² BENJAMIN, W.: “Le Affinità elettive di Goethe”, en *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. it. por Antonella Moscato, Einaudi, Torino 1982.

alemán)³, a la invocación de la filosofía de la música y, en particular modo, del genial J.W. Ritter en el corazón mismo del *Ursprung*. La música como lenguaje por excelencia de la escucha, que restaura el “sonido originario” de lo criatural, tendrá una aplicación fecunda a finales de los años veinte con *Zur Phänomenologie des Zuhörens. (Erläutert am Hören impressionistischer Musik)* (1927)⁴ y con el valioso manuscrito de 1930 *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* de Günther Anders. Inspirándose, explícitamente, junto a Benjamin, en Husserl y Heidegger, Günther Anders formula con gran claridad un proyecto teórico en el que filosofía de la música y antropología filosófico-musical encuentran una compenetración muy estrecha en la afirmación “Música es música del hombre: en ésta el hombre se transforma a sí mismo (...) la situación musical (...) como *transformación* del hombre”⁵. Para reapropiarse de la identidad perdida, el sujeto –ésta es la indicación decisiva que nace de la producción de la filosofía de los años veinte y del encuentro con Husserl, Heidegger, Benjamin- tiene que volver a descubrir la dimensión más secreta del lenguaje, la de la voz, del canto y de la música, que expresan no la desintegración, sino la más lograda integración. En la reivindicación de la unidad entre el hombre y la música – Música es música del hombre, a través de ésta el hombre logra transformarse a sí mismo- no hay, concluyendo, ninguna derivación estetizante, sino la reproposición “fuerte” de una nueva antropología, filosófica y al mismo tiempo musicológica, sobre la cual reconstruir y refundar aquella identidad fragmentada. Para devolver las finalidades prefijadas, uso un esquema de referencia así ordenado: a) a pesar de la insensibilidad proclamada de la *Benjaminsforschung*, reconstruyo las líneas esenciales de la filosofía de la música benjaminiana; b) analizo la propuesta andersiana sobre la escucha, sobre la que se puede definir sin ningún énfasis, la “contingencia” de la escucha en todas sus declinaciones; c) evalúo al final la propuesta “antropológica” de Anders: el lenguaje, en su particular declinación musical aparece como *Offenbarung*; éste, coperteneciendo al hombre, no se puede considerar bajo el perfil meramente relativo al objeto, favoreciendo de tal manera la *Aktualität der Gelöstheit*.

2. – En el corazón mismo del volumen dedicado al *Trauerspiel*, W. Benjamin hace referencia a la filosofía de la música de los románticos y, en particular, al “genial” J.W. Ritter que, en el *Apéndice* a los *Fragmentos póstumos de un joven físico*, considera la música como el único lenguaje realmente universal; como gran arquetipo de cualquier forma de lenguaje, hasta tal punto, que también los idiomas nacionales tienen que interpretarse como unas entidades no sólo fragmentadas sino también corruptas de la música misma. Hay tres perfiles

³ BENJAMIN, W.: *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. de F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.

⁴ ANDERS-STERN, G.: “Zur Phänomenologie des Zuhörens. (Erläutert am Hören impressionistischer Musik)”, en *Schriften für Musikwissenschaft*, 1927, p. 610-19; “Sulla fenomenologia dell’ascolto (chiarita a partire dall’ascolto della musica impressionista)”, trad. it. por Micaela Latini, en AA.VV.: “La regressione dell’ascolto. Forma e materia sonora nell’estetica musicale contemporanea”, por Silvia Vizzardelli, en *Estética y crítica*, en *Quodlibet*. Estética y crítica, Macerata, Universidad de Alcalá, Madrid, 2002, pp. 187-199.

⁵ ANDERS, G.: *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*, *Unveröffentlichtes Typoskript*, 1930.

diferentes que hay que evaluar: a) la pura condición sonora que representa la cumbre de la curva del lenguaje; b) el canto de las aves, una forma híbrida entre sonoridad y comunicación lingüística; c) el lenguaje propiamente humano, en el que se consumó definitivamente la separación entre momento sonoro y comunicativo del lenguaje. El gran arquetipo inicial, el indiferenciado, del que proceden por decadencia los mismos idiomas nacionales, circunscribe un estadio incontaminado del sonido, donde ni siquiera es posible formular alguna distinción. Estamos más acá o más allá de esta distinción, de las razones mismas que presiden dicha *Differenz*; el sonido en su esencia las contempla ambas en su diferencia. Esta es probablemente la interpretación más radical que se le haya dado de la música y no es por casualidad que Charles Rosen mencione a J.W. Ritter en *La generación romántica*⁶. Hasta se podría afirmar que este autor romántico haya sido el pionero más consecuente de la idea de "música absoluta", aunque haya sido privado del reconocimiento que se le debía, por parte del musicólogo que insistió más que cualquier otro en el paradigma estético de la *absolute Musik*, Carl Dahlhaus⁷.

3. Walter Benjamin toma ampliamente de la filosofía de la música de los románticos, una perspectiva ignorada por la literatura más estrictamente académica, pero muy presente en trabajos de gran envergadura como el del queridísimo amigo, fallecido demasiado precozmente, Gianni Carchia, o de Stéphane Mosés. Es suficiente recordar la conclusión del trabajo póstumo de Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Benjamin*, donde se toma correctamente el carácter de la idea benjaminiana que "ya no pertenece al campo de la visión, al *theorein*, ya no es toma del mundo por parte del conocimiento subjetivo. Más bien, idea aquí significa escucha, refluir de los fenómenos hacia la llamada de su raíz sensible"⁸. También Stéphane Mosés subraya, para Benjamin, el papel central de la función del sonido y de la escucha en la percepción de la verdad: "Como en la tradición bíblica, la revelación de la verdad no es visual, sino auditiva"⁹. Para confirmar dicha inspiración de fondo, sería suficiente reflexionar sobre la fenomenología de la apariencia y sobre el experimento eidético, planteado en un genial fragmento, *Über Schein*, que no entró en la edición definitiva del gran ensayo sobre las *Afinidades electivas* de Goethe, pero que está relacionado con éste, temática y cronológicamente¹⁰. Tras haber cumplido un examen del concepto de apariencia y haber dado de éste una verdadera y propia calificación –a) "apariencia" que hay que sondear (el error); b) "apariencia" como algo de lo que hay que escapar (la sirena); c) como algo a

⁶ ROSEN, C.: *La generazione romantica*, trad. it de Guido Zaccagnini, Adelphi, Milano, 1997, en particular pp. 83 y ss.

⁷ Me permito reenviar a un ensayo escrito por mí, MATSSI, E.: "Alle origini del paradigma estetico della musica assoluta: J.W.Ritter", en AA.VV.: *Arte, Natura, Storicità*, Luciano Editore, Napoli, 2000, pp. 147-152.

⁸ CARCHIA, G.: *Nome e immagine. Saggio su W. Benjamin*, Bulzoni, Roma, 2000, p. 127.

⁹ MOSES, S.: *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Seuil, Paris, 1992, p. 135.

¹⁰ BENJAMIN, W.: *Sull'apparenza*, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. it. De Antonella Moscati, Einaudi, Torino, 1982, pp. 261-263.

lo que no se tiene que prestar atención (el azogue); d) como algo detrás de lo cual se esconde algo (la apariencia seductora: la figura femenina de la leyenda medieval, con la espalda comida por los gusanos mientras que la parte anterior contempla un bonito aspecto); e) por último, “apariencia” como algo detrás de lo cual se esconde la nada (el hada morgana o quimera)- Benjamin, uniendo estrictamente el *Schein* a la dimensión visiva, sigue con un experimento eidético: «un hombre atraviesa la calle y desde las nubes le aparece, inclinado hacia él, un carro con cuatro caballos. En otra ocasión, en cambio, escucha resonar desde las nubes una voz que le dice: “Se te olvidó la pitillera en la casa”. Si en el análisis de ambos casos no se considera la posibilidad de la alucinación –por lo tanto, de un fundamento subjetivo para la apariencia-, de éste resulta que en el primer caso se piensa que detrás del fenómeno esté la Nada, mientras que en el segundo caso esto no es pensable. La apariencia en la que se manifiesta la Nada es la apariencia más poderosa, la propia. Por lo tanto, ésta es pensable sólo en lo visivo”¹¹. La distinción entre *Sehen* y *Hören*, planteada de manera sustancialmente elíptica, resulta decisiva. La correlación música-redención, coperteneciente al momento vertical-heterológico de la filosofía benjaminiana, se puede documentar de modo particular en el ensayo sobre las *Afinidades electivas*, donde se puede proponer una lectura “musicológica” que explique su esotérica *Disposition* articulada en tesis, antítesis y síntesis¹².

4. En el ensayo sobre las *Afinidades electivas* goethianas, Benjamin, poniendo en discusión la relación entre música y apariencia, trasciende lo demoníaco para abrazar la redención. Entre las formas de *Schein*, la más sustancial resulta ser la belleza de Otilia, una forma de apariencia que se está desvaneciendo, profundamente diferente, por ejemplo, de la radiante belleza de Luciana o de Lucifer. Mientras la figura de la Elena goethiana y la más famosa de Mona Lisa deben el secreto de su propia magnificencia a la disputa entre estas dos formas de apariencia, la Otilia goethiana está, según Benjamin, completamente dominada sólo por la apariencia que se está apagando. Sin embargo, ésta resulta importante porque “sólo esta última permite la comprensión de la hermosa apariencia en general y sólo en ésta la apariencia se da a reconocer como dicha”¹³. El destino del *Schein* está en su extinguirse, en el momento de la decadencia y no en el de la afirmación; el papel decisivo de este proceso es cumplido por el arte menos unido por excelencia con la apariencia: la música. Si la genialidad goethiana se explica en una dimensión fabril, plástica, poiética, exaltando visibilidad y eterna materialización, la música detona toda la alteridad potencial, dirigiéndose hacia la escucha interior, la clarividencia, el misterio de la redención, la posibilidad de darle espacio a la esperanza.

Una vez reconocida la centralidad temática de la música, se puede volver con conciencia aumentada para revelar su significado, a la esotérica *Disposition*. El secreto de la estructura triádica adoptada está en el primado de la música que aclara de manera irrefutable el primer elemento de la estructura triádica, lo

¹¹ *Ibid*, p. 261.

¹² La *Dispositione*. Para ‘la *Afinidades electivas*’ se encuentra *Il concetto di critica...*, *Op. Cit.*, pp. 268-271.

¹³ BENJAMIN, W.: *Le Affinità elettive di Goethe*, *Op. Cit.*, p. 238.

mítico como tesis o, en otros términos, el destino de una culpabilidad ciega. La culpa originaria, metafísica, frente a la cual no hay ninguna responsabilidad, podrá ser rescatada, redimida, sólo por la música que cubre contextualmente el área de la antítesis (la redención) pero también el de la síntesis (la esperanza). La música, como alternativa utópica pero al mismo tiempo concreta y constructiva, encuentra su sello en la conclusión del ensayo sobre las *Afinidades electivas* goethianas: "Sólo a quién no tiene más esperanza se le da la esperanza". La opción de Benjamin va en dirección opuesta a la de Goethe, que ve en la música, de manera reductiva y limitada, la mitigadora de los afanes y la conciliación con el mundo. La redención es la alternativa a un esteticismo dulzón, para que nos podamos librar para siempre del *Schein*: "Así la esperanza termina con librarse de la apariencia; y es sólo como una pregunta temblorosa que, al final del libro, ese cómo será bello retumba en el interior de los muertos, que, si alguna vez podemos esperar que vuelvan nuevamente a la vida, será ya no en un mundo bello, sino bienaventurado"¹⁴. Esta opción encuentra una importante confirmación en el concepto de *Ausdruckloses*, de lo sin expresión, aquel poder crítico "que si no puede dividir, en el arte, la apariencia de la esencia, les prohíbe que se mezclen". Lo sin expresión, representando aquella censura de la obra perceptible (*vernehmbar*), sólo como interrupción del ritmo lingüístico, se convierte en el paradigma completo de una estética y metafísica de la escucha que encuentran nuevamente un eco en la Premisa gnoseológica del *Trauerspiel*; aquí la realidad es concebida por Benjamin como una estructura discontinua formada por ideas, las ideas son nombres y su relación es de resonancia: "Cada idea es un sol, y su relación con las demás ideas es como una relación entre otros muchos soles. La resonante (*tönende*) relación entre estas esferas es la verdad"¹⁵.

Si la opción de Benjamin está claramente a favor de la música, el único arte que no llega a acuerdos con el *Schein*, dicha decisión vale también para la redención. La metafísica totalizadora del sonido se vuelve el fundamento último de la inspiración benjaminiana.

5. En su novela *La Calera*, Thomas Bernhard describe admirablemente un delirio totalmente fundado en la escucha, un delirio de omnipotencia sistemática que focaliza completamente una cierta manera de plantear el problema; por comodidad de exposición, voy a definir este esquema "Mersenne-Schaeffer". El drama de Konrad está en el hecho de que, intentando desvelar el secreto del universo sonoro, se impide al mismo tiempo la posibilidad de satisfacer su deseo de escribir un ensayo completo, como nunca había sucedido, sobre el oído. Cada vez un hecho nuevo, un evento imprevisible y accidental le impide que realice su proyecto escrito: "Aunque tuviese su ensayo ya listo en su cabeza, pensaba, seguía experimentándolo, para hacerlo cada vez más completo,

¹⁴ *Ibid*, p. 253.

¹⁵ BENJAMIN, W.: *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, trad. it. por F. Cuniberto, Einaudi, Torino, 1999, 12-13 (trad. it. modificada).

más perfecto, a tal punto que podría escribir el ensayo en cualquier momento sin miedo de no tenerlo completamente en la cabeza cuando se presentara, de repente, la ocasión de escribirlo. Y hasta aquel momento, en que creía firmemente y con ánimo confiado, usaba su tiempo haciendo experimentos”¹⁶. La preocupación de Konrad es la de someter el proyecto a comprobaciones siempre nuevas: “Por un año entero no se había preocupado de nada más que de los efectos causados en el oído por los sonidos hirientes, se había ocupado de sonidos hirientes, se había ocupado de sonidos martilleantes, de sonidos perforadores, de goteos, de murmullos, de zumbidos... de soplidos. Además, había hecho cientos de miles de pruebas sobre la receptividad [...] para la música dodecafónica”¹⁷. También había explorado los mil sonidos imperceptibles de la naturaleza: “Fro cuenta que él, Konrad, abría la ventana y escuchaba las ramas de los abetos, abría la ventana que da hacia el agua. Que no soplara una ráfaga de viento no quería decir que él no pudiera escuchar las ramas de los abetos, que no pudiese escuchar el agua, el ojo no cogía ningún movimiento entre los árboles, ningún movimiento del agua, él sin embargo oía los abetos y el agua. Oía el movimiento sin fin del aire. Aunque el ojo no lograra coger el mínimo movimiento de la superficie del agua, él lograba escuchar el movimiento de las aguas en la superficie. O también: el movimiento de las aguas en profundidad, sonidos de aguas profundas en movimiento. Ahí arriba oía el movimiento llegar al punto máximo de profundidad...”¹⁸. Lo que oía era, muy probablemente, el resultado de sus alucinaciones y, más en general, reflejaba una peculiar *forma mentis*, una escucha concebida como voluntad de posesión con una acentuada intencionalidad sistemático-calificatoria que tiene precisas coordinadas histórico-culturales (el paradigma de M. Mersenne – P. Schaeffer). La utopía de la lengua perfecta perseguida por M. Mersenne y la búsqueda de una “música concreta” (Schaeffer) van hacia la misma dirección, hacia la interpretación de la escucha, construida en una taxonomización preventiva de los sonidos y de los ruidos ambientales y de su “desnaturalización” electrónica, con el fin de perder cualquier inmediata reconocibilidad y asociación con las fuentes que los generan. En su *Traité des objets musicaux*, Pierre Schaeffer, a pesar del exergo imitado por E.T.A. Hoffmann¹⁹ y el lema del *Post-Scriptum* deducido por M. Heidegger²⁰, se mueve, para definirlo así, haciendo de esto una vez más una cuestión relacionada con la técnica; el así llamado “solfeo de los objetos sonoros”, hacia una desnaturalización del sonido y de la escucha. Lo que prevalece es la voluntad de hacer que se vuelva sistemático, y por lo tanto jerárquico, el problema de la escucha, la misma jerarquía establecida por Mersenne a propósito, por ejemplo, de las diferentes formas de canto expresadas por las aves. No es casual la observación del protagonista de *La caldera*, según el cual el único que haya tratado el argumento-escucha con alguna competencia, desde hace trescientos años hasta nuestros días, es precisamente el padre Mersenne. Para su ensayo sobre el oído, Konrad parte de

¹⁶ BERNHARD, T.: *La caldera*, trad. it. de Magda Olivetti, Torino, Einaudi, 1991 (2º ed.), p. 90.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 67-68.

¹⁹ SCHAEFFER, P.: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Nouvelle édition, Editions du Seuil, Paris, 1966, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 703.

las mismas premisas para llegar a las mismas conclusiones; en efecto, él parece estar convencido de que la realidad, para ser dominada por el hombre, tenga que ser poseída y que únicamente su racionalización lo permita. De aquí, la decisión de apartarse en la caldera y concentrarse para estudiar mejor, analizar, calificar, catalogar sonidos y ruidos. Una perspectiva diametralmente diferente es la perseguida por el joven Günther Siegmund Stern y, posteriormente, para abandonar un apellido que traicionaba abiertamente el origen judío, Anders. El Günther Anders Stern que sigue las clases de Heidegger en Marburgo, donde conoce a su primera esposa Hannah Arendt y trabaja como asistente de Max Scheler, publica en la "Zeitschrift für Musikwissenschaft" un importante ensayo de filosofía de la música, *Sobre la fenomenología de la escucha* (esclarecida partiendo de la escucha de la música impresionista)²¹. Desde el *incipit*, aquí se elige deliberadamente una relación que presume, además de W. Gurlitt y Ernst Kurth²², también la filosofía de Heidegger, como discriminación decisiva para la escucha en su declinación musicológica. Es suficiente reflexionar sobre la conclusión: "El movimiento del con-estar [*Mitdabeisein*], del aspecto exterior, totalmente uniformizado a la situación, es traducido y *comunicado* en la dirección y en la realización de este suceder, al que se tomó *parte*, del que se es *parte*. Dicha comunicación o, mejor, dicho fragmento, no es para nada casual o arrebatado, y con esto llegamos a una conclusión consoladora: es la vía principal originaria, en la que lo que es situacional se había objetivado también al compositor en una situación análoga a la cosa; es el justo camino transversal (en torno al objeto, o a la disposición del objeto, o a la atención del objeto) en la que lo que nació de la situación se vuelve nuevamente situación también para el oyente"²³. Una temática desarrollada en el trabajo manuscrito de comienzos de los años treinta²⁴ donde la situación, lo "situacional", al ser este mismo un impulso totalmente perceptible de posibles audibilidades, no tiene ninguna necesidad de traducirse necesariamente en audibilidad. Igualmente perentorios aparecen por lo menos dos prejuicios: en la escucha musical no se pueden tomar en consideración sólo los aspectos que generalmente corresponden a la psicología experimental, como más bien el contexto problemático total del estar en el mundo; y más, la escucha musical presume una división del "prestar atención" completamente diferente de aquella de la esfera visual. Se trata de opciones que encuentran sólo en M. Heidegger un punto de referencia decisivo. No se puede subestimar que a este último se refiera explícitamente también el mejor trabajo dedicado a la escucha musical en la modernidad del musicólogo alemán H. Bessler. Ya desde el ensayo de

²¹ Se trata del ensayo traducido por Micaela Latini nel el presente florilegio.

²² Importante en este propósito el volumen de Wilibald Gurlitt dedicado a Hugo Riemann (1849-1919), *Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Abh. Der geistes und sozialwiss. Klasse*, 25 (1950), Wiesbaden, 1951.

²³ ANDERS-STERN, G.: *Sulla fenomenologia dell'ascolto*, trad. it. *Op. Cit.*, p. 199.

²⁴ Cit., en MACHO, Thomas H.: "Die Kunst als Vermandlung. Notizen zur frühen Musikphilosophie von Günther Anders", en *Günther Anders Kontrovers*, Hrg. Von K. Paul Liessmann, München, Verlag C.M. Beck, 1992, pp. 89-113, en particular nota nº 10.

1925 *Grundfragen des musikalischen Hören*²⁵ se puede reconocer una transparente deuda teórica hacia Martin Heidegger. La interpretación de la fenomenología como analítica existencial es sólo el punto de partida para la discusión de una categoría central, la *Umgangsmusik*, la música-relación, desentrañada en su tensión de contraposición a la *Darbietungsmusik*, la música-representación, un pasaje esencialmente “de siglo XVIII” que favorece el desarrollo de funciones activas de la escucha. En el ensayo de 1925, la música-relación se define también como *Gebrauchsmusik*, música para escuchar, y no hay que considerar como casualidad si un gran musicólogo como C. Dahlhaus intenta explicar el paradigma de la música-relación refiriéndose a la categoría heideggeriana de la *Zuhandenheit*, de lo que está al alcance de la mano que designa la manera de ser del medio, cuya estructura es el “aplazamiento”, el “ser por”²⁶. La referencia aparece pertinente, e igualmente esclarecedora es la definición de este tipo de música en la base de la categoría de la “cotidianidad”, enunciada en las *Grundfragen des musikalischen Hörens*, también, en este caso, con una referencia directa al magisterio de M. Heidegger. El punto más alto de dicha genealogía explícita está en el primer capítulo, el más teórico-metodológico, en el que se citan las páginas de *Ser y tiempo* que tienden a distinguir las diferentes maneras del oír, del “escuchar”, del “prestar oído”: “Es en el fundamento –escribe Heidegger– de este poder escuchar existencialmente primario, que es posible algo como el escuchar que, por su parte, es, fenomenológicamente, más originario de lo que la “psicología” define antes que todo como “oído”, es decir, la recepción de los sonidos y la percepción de los ruidos. También la escucha tiene la manera de ser del sentir comprensible. “Antes que todo”, nunca escuchamos ruidos y grupos de sonidos, sino el carro que chirría, la moto que ensordece.

Se escucha la columna en marcha, el viento del norte, el pájaro carpintero que golpea, el fuego que chisporrotea”²⁷.

Hay en Heidegger una contextualización de la escucha en su especificidad que toma los rasgos de una auténtica filosofía. Profundamente paradigmático es el *incipit* de la novena clase de *Der Satz vom Grund*, donde se discute esta carta de Mozart: “Es viajando en carroza, o después de una buena comida, o paseando, o en la noche, cuando no logro dormir, que las ideas me vienen como ríos y de la mejor manera. Las que más me gustan las tengo en la mente, y si es verdad lo que me han dicho, las susurro entre mí. Una vez fijadas, pronto siguen las otras, y necesitaría lápiz pastel y mortero para hacer una buena amalgama según el contrapunto, el sonido de los diferentes instrumentos, etc. Todo esto excita mi alma, siempre que nadie venga a molestarme; la composición sale cada vez más clara y yo sigo ampliándola y esclareciéndola lo más que puedo, hasta que la cosa, aunque sea amplia, está realmente casi lista en mi cabeza; luego en mi espíritu yo la abrazo completamente con una sola mirada, como si se tratara de

²⁵ BESSELER, H.: *Grundfragen des musikalischen Hörens*, in “Jahrbuch der Musikbibliothek Peter für 1925”, XXXII, a.

²⁶ DAHLHAUS, C.; DE LA MOTTE-WABER, H. (Hrsg.): *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10), Wiesbaden, Athenaion, 1982, p. 118.

²⁷ HEIDEGGER, M.: *Essere e tempo*, tr. it. por P. Chiodi, Utet, Torino 1969, p. 264.

un hermoso cuadro o una persona agraciada, y en la imaginación escucho sus primeros sonidos uno tras otro, como debe ser luego en la ejecución, pero como si resonaran todos juntos. ¡Esta sí que es una delicia! Todo el encontrar y el hacer se realiza en mí como en un bonito sueño inmenso. Pero lo más hermoso es este escuchar todo junto, al mismo tiempo"²⁸. En el comentario a esta carta sustancial, Heidegger se sumerge hasta identificar "la velada unidad de este vislumbrar (*Er-blicken*) y de este oír (*Er-hören*)" con la esencia del mismo pensamiento. Una intuición cuya prestigiosa premisa se encuentra en el dicho 366 del *Peregrino Querubínico* de Angelus Silesius (Libro V): "Un corazón quieto en el fondo de Dios, como Él ha deseado / por él es tocado con gusto es su música de laúd"²⁹. Este es Mozart a los ojos de Heidegger, "uno de los más oyentes entre los que oyen"³⁰, en otros términos, *Das Lautspiel Gottes* (la música de laúd de Dios). Una interpretación de la escucha profundamente diferente de la de Konrad, para quien la escucha, volviéndose una obsesión "sistemática", anima una mayor integración y desata paradójicamente una forma de autismo. Günther Anders pone, de manera más radical, al centro de la atención la "contingencia" de la escucha, su dimensión perceptivo-individualizante; sólo partiendo de tal "fragancia perceptiva" se podrá proceder hacia análisis más circunstanciados y profundizados musicalmente. Perfil pasivo-receptivo y disposición activo-intencional pueden encontrar una propia unidad "quiasmática".

6. Sobre estas bases, en su fundamental manuscrito de 1930, Günther Anders, formula los principios de una renovada antropología filosófica construida partiendo de la música y de la contingencia de la escucha. La música como «Wirklichkeit der Verwandlungssituation»³¹ en los términos de G. Anders, lenguaje por excelencia de la escucha, es una interpretación que reitera la propuesta hecha por Benjamin en el *Fragmento teológico-político* «der Rhythmus der messianischen Natur». La música, en último análisis, favorece la *Offenbarung* y, coperteneciendo al hombre, no se puede considerar sólo como objeto: la *Aktualität der Gelöstheit*, la actualidad de la liberación interior, se tendrá que concebir como mediación del canto virtual y de la escucha, identidad del poderse expresar y escuchar completamente. En esta concepción del sonido y de la escucha, que enfatiza su dimensión contingente, se esconde también el nexo con el cual unir filosofía de la música y antropología filosófica.

²⁸ HEIDEGGER, M.: *Il principio di ragione*, de Franco Volpi, trad. it. por Giovanni Gurisatti e Franco Volpi, Adelphi, Milano, 1991, pp. 118-19.

²⁹ *Ibid*, p. 119.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ ANDERS, G.: *Philosophische Untersuchungen...Op. Cit.*, p. 88.